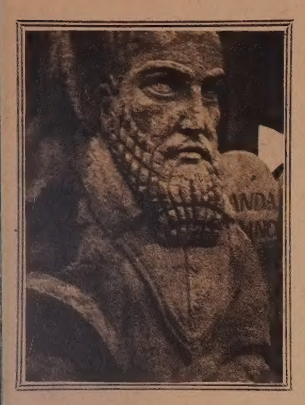
4e Année — N° 17. Abonnement : Belgique, 30 frs ; France, 6 Belgas ; autres pays, 7 ou 8 belgas Avril-Mai-Juin 1930



L'ARTISAN LITURGIQUE

Revue trimestrielle d'art religieux appliqué
ÉDITÉE PAR
L'APOSTOLAT LITURGIQUE DE L'ABBAYE DE ST-ANDRÉ
AVEC LA COLLABORATION DES FILLES DE L'ÉGLISE

Bureaux : ARTISAN LITURGIQUE, Abbaye de St-André, par Lophem (Belgique)
Chèques Postaux Belgique : Apostolat Liturgique 965,54 — France : Bureau Liturgique, Paris 241.21

Sommaire du Numéro 17.

CARLO SARRABEZOLLES

Notre Revue a déjà parlé (Artisan 2e année, N° 8) de cet artiste, l'un des plus « religieux » de ce temps, et que M. Henri Lacoste nous désignait, l'autre jour, comme l'héritier, au point de vue strictement sculptural, d'Antoine Bourdelle ; « le Bourdelle de demain », nous disait-il.

Jeune encore, son œuvre obéit à ces quatre « commandements » que le Cardinal-archevêque de Munich rappelait dans son discours de la Saint-Sylvestre, il y a deux mois :

Tu te conformeras à la tradition de l'Eglise.
Tu parleras le langage de ton Temps.
Tu conserveras le caractère religieux.
Tu participeras au Culte divin.

Carlo Sarrabezolles, par son faisceau du clocher de Villemomble, traduit de façon grandiose ces quatre *lois*, que l'on pourrait d'ailleurs ramener simplement aux deux premières, et consacrer par une double *Béatitude* :

Bienheureux l'artiste chrétien qui se conforme à la Tradition de l'Eglise, car le royaume des cieux — celui d'ici-bas d'abord — lui appartient. *Bienheureux l'artiste chrétien qui parle le langage de son Temps*, car il possèdera la Terre, celle d'abord où il trime dur.

***

A Villemomble, vous vous reportez d'instinct aux époques de la Tradition, celle des imagiers français de Chartres, Reims, Paris, Amiens, et de tant d'autres merveilles, où les compositions, les portails surtout forment les plus religieux poèmes, des poèmes où le lyrisme sculptural s'accorde à ravir avec les lignes et les pages de l'architecture.

A Villemomble, c'est la Tradition retrouvée. Celle des Maîtres d'autrefois qui créaient un *tout* architectural, où « s'inscrivait » comme par enchantement la sculpture, dans une telle harmonie de lignes, de plans, de contrastes d'ombre et de lumière, que la masse s'animait comme une sorte d'organisme vivant, et que la matière se spiritualisait transfigurée.

Vassale était la sculpture, mais elle devenait comme la *couleur* de l'architecte ; mieux encore, elle « faisait dentelle », donnant comme une coquetterie à la robe blanche de l'église... Que dis-je ? En prenant sa place parmi les grands plans, en y mêlant ses propres plans et ses propres volumes commandés par l'anatomie intime de l'édifice, la sculpture monumentale portait, pour sa part, le poids de l'organisme de pierre et contribuait à la splendeur de son équilibre.



Fig. 1. - Saint Thomas d'Aquin s'inspire de l'Eucharistie pour composer la « Somme », par C. Sarrabezolles.

Made in Belgium.

***

Mais l'œuvre d'art est toujours subordonnée à l'emploi des *matériaux* qu'elle exige. Ces *matériaux* commandent la technique qui les façonne.

A Villemomble, la tour, d'une hauteur de 50 mètres, surmontée d'une croix de fer, est tout entière en ciment armé (fig. 3). La boule où s'enfonce la croix terminale est dressée en plein ciel par une « tour vivante » de saints et d'anges, hauts de huit mètres, gerbe formidable de 24 statues géantes.

Or, ainsi que le rappelle l'artiste dans *La Vie catholique* (février 1927) ces statues ont été sculptées dans une couche de ciment frais, épaisse de 12 centimètres environ, au fur et à mesure du décoffrage, et donc par *assises*, en commençant par *tous* les pieds, en passant ensuite à *toutes* les jambes, hanches, poitrines, et enfin à toutes les têtes !...

Parlez-moi de routine maintenant !

Pour faire face aux conditions économiques du moment, voilà un artiste qui bouleverse la patiente économie des techniques ancestrales, « traverse » façons d'exécution, façons de mise en place, mais pour rejoindre leurs deux principes fondamentaux : *une œuvre d'art doit être subordonnée à l'emploi du matériau ; l'exécution des détails doit s'inspirer de l'ensemble.*

Juché là-haut sur un échafaud des plus étroits, l'artiste ne peut prendre de recul, et il doit « marcher de l'avant » sans piétiner. Forcé de donner, à la minute, toute la plénitude d'une forme, toute une vision synoptique, obligé d'exalter les proportions, de ponctuer clairement les divisions essentielles, d'accentuer rapidement mais sans erreur leur logique secrète, d'assurer l'élasticité des chairs et *à l'évidence*, de rendre le jeu des connexions, d'accuser et de souligner exactement, selon leur importance vitale, les *dépressions* ; contraint de se représenter, comme sous un éclair, les jeux géométriques des plans qui se contrarient autour de l'axe de sa tour, les jeux de lumière et d'ombre, les jeux de stylisation du *caractère*, du *symbole*,

ou encore le *détail typique* des personnages, contraint... *de vaincre ou de mourir*, l'artiste, l'imagier du XX[e] siècle doit posséder au bout des doigts toute la science du dessin, tout l'art de la taille, comme je sais par cœur l'Ave Maria.

⁂

A Villemomble, le mariage de l'art et de la science est parfait, et le « pastiche » est anéanti. Place à l'Art moderne!

Ah! Si l'architecte du Moyen Age avait connu le béton armé et les audaces qu'il permet!... Il n'aurait pas trop souvent arrêté sa cathédrale dans son prestigieux élan, arrêté qu'il était lui-même par la lenteur de la mise en place, la pauvreté des moyens de construction, le manque de cet argent que l'enthousiasme de la Foi ne remplaçait pas toujours. Le béton lui aurait permis de ne pas interrompre ses travaux à mi-chemin. Ses matières à lui étaient si rebelles... Quelle fatigue de monter encore! «Et si nous nous contentions de consolider la partie du monument qui est élevée?» s'écriaient-ils. L'élan s'usait à la fin, chez ces braves.

A Villemomble, l'élan n'eut pas le temps de s'user, pas plus d'ailleurs qu'à Elisabethville (Seine-et-Oise). Quelle surprenant accord dans cette dernière église! Légèreté des droites, des contreforts, finesse française de la tour aiguille. Grâce, dernier mot du beau! Grâce dans la répartition des sculptures, grâce de la jeunesse dans l'effet des contrastes des blancs et des noirs, si j'en juge du moins par les cartes illustrées, car la photo Chevojon, où *toutes* les ouvertures ont un « blocage », me semble plus sèche.

Cette église dédiée à l'amitié franco-belge est entièrement en béton sculpté.

Au bas, notre grand cardinal Mercier (fig. 5) symbolise la Terre, notre Terre qui prie... (1).

Au-dessus, les Armes de Belgique et de France défendues par leurs saints protecteurs, saint Michel et sainte Jeanne d'Arc; des Anges portant les écussons des neuf provinces belges et des diocèses dévastés de France (Reims, Soissons, Noyon, etc.) Sous la croix, l'Enfant Jésus; au-dessus la Sainte Trinité; tandis que flanquant la flèche des Séraphins portent les horloges. Harmonie neuve! Oui, mais tout l'esprit des constructeurs du Moyen Age y tressaille. Les Francs se « retrouvent », les architectes francs et les sculpteurs francs.

Le génie chrétien continue...

⁂

Carlo Sarrabezolles a compris la leçon du passé. Ses statues vraiment monumentales se suffisent liées étroitement à l'œuvre architecturale.

Il est le sculpteur des clochers, des campaniles, le poète des clochers naissant ou renaissant aujourd'hui.

Il est puissant... comme Péguy est écrivain puissant, parce qu'il *sait*... et qu'il a du cœur.

Il *sait* combiner la largeur des plans avec l'ampleur des volumes.

Ses lignes creusées circulent en dessinant les détails qui harmonisent la masse, mais en soulignant aussi le donné architectural.

On pense au *Puits de Moïse*...

A Claus Sluter...

Même énergie dans la taille, qu'inspire un grand cœur. Même sûreté de main, de coup, de caresse... Même art de simplifier le détail des costumes, des attributs.

Art sain. Art jeune. On le retrouve dans la statue monumentale de *Saint Louis* qui orne le portail de Saint-Louis de Vincennes (fig. 6).

L'œuvre est solide et spécialement caractérisée, originale. Elle « illustre » le fameux passage des *Mémoires* de Joinville : « Tous les jours, il donnait à manger à une grande foison de pauvres, sans compter ceux qui mangeaient dans sa chambre et maintes fois je vis que lui-même leur taillait leur pain et leur donnait à boire. »

(1). Cette statue du Cardinal Mercier a été sculptée dans le béton frais, de 9 h. du matin à 6 h. du soir, le même jour; en huit heures donc, sans études préalables.



Fig. 3. - Campanile de l'église de Villemomble.



Fig. 2. - Sarrabezolles taille la figure du curé d'Ars (Campanile de Villemomble).

Photo Ricois.



Fig. 4. - Saint Genest, martyr, protecteur des artistes lyriques.

Détail d'une des figures du Campanile de Villemomble.

(Hauteur de la tête 0.70 m.)

Photo Ricois.

Have negative of this



Fig. 5. - Eglise d'Elisabethville-sur-Seine.

Statue du Cardinal Mercier, sculptée dans le béton entre 10 h. du matin et 6 h. du soir, le même jour, c-à-d. en 8 heures, sans études préalables.

Ainsi que le fait remarquer M. Fonclause (Construction moderne, 32) il s'agit d'une église de banlieue ouvrière, et l'artiste a soufflé dans sa technique quelque chose de fruste, en rapport avec l'édifice, d'un style mâle, œuvre des architectes Droz et Marrast. Ici, le sculpteur a retouché rapidement sa statue d'abord moulée.

La tête, avec sa couronne fleurdelisée et cette auréole qui la grandit, est d'une grande beauté. Rien de mièvre, rien qui rappelle l'iconographie ordinaire et banale. Une tradition religieuse se retrouve en même temps qu'une tradition artistique.

Le génie chrétien continue...

***

D'un caractère vraiment monumental est la statue de *Saint Thomas d'Aquin* (fig. 1). Je cherche quelque défaut, par manie de critique d'art ; je n'en vois pas. La construction intérieure est solide. On ne peut qu'admirer l'heureuse et adroite répartition des parties calmes alternant avec les cascades de plis gras et ondulants, et toute cette base en jeu d'orgue qui soutient si harmonieusement le personnage.

La tête tire son parti sculptural de ses volumes en rapport étroit avec l'ensemble, comme aussi de l'opposition géométrique avec l'ostensoir, de construction diamétralement opposée.

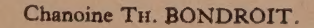
La main gauche tient la *Somme*, et, dans un *scindement* ménagé avec goût, coupe, au premier tiers de la hauteur, un vêtement qui risquait d'être trop plat. Main et *Somme* forment encore appui de soutènement pour la tête, posée dans le capuchon aux lignes horizontales ; tandis que l'arabesque des bords plissés du manteau témoigne, à son tour, de beaucoup de sens décoratif.

Balance des méplats et des creux, arabesque des plis, simplicité des lignes constructives, harmonie des volumes et des détails, même pour les mains ordinairement trop sacrifiées, largeur et générosité du ryhtme général, opposition réussie des gammes géométriques ; tel, en résumé, apparaît ce chef-d'œuvre de statuaire moderne.

Il se trouve en l'église du Saint-Sacrement de la rue Saint-Honoré, à Paris. Il y dit très éloquemment ce qu'il signifie : *Saint Thomas s'inspirant de l'Eucharistie pour composer la Somme.*

Ainsi, une fois de plus, se joignent tradition religieuse et tradition artistique.

Le génie chrétien continue...



Chanoine TH. BONDROIT.

Fig. 6. - Église St-Louis de Vincennes.

Saint Louis donnant le pain aux pauvres, par Sarrabezolles.
(Ici le sculpteur a retouché rapidement sa statue d'abord moulée).

Deux églises modernes

avec mobilier en grès flammé

L'Église de Warneton



ROIDURE et soleil luttent ce matin de novembre sur la place de Warneton. En voyant se dresser sur l'azur pâle de ce matin clair la silhouette élancée et robuste de l'église de la cité reconstruite, éclatante dans sa parure de briques jaunes de Nieuport, les vers enthousiastes du poète nous reviennent à la mémoire :

« *Droit comme un cri, beau comme un mât, clair comme un cierge* ».

Qu'on dise cette église « romane et même byzantine à cause de la coupole surbaissée qui rappelle Ste-Sophie à la croisée de son transept », elle est tout bonnement moderne, et d'un modernisme de bon aloi.

Les architectes n'ont pas systématiquement écarté de leur souvenir les formes anciennes, ils n'ont pas craint non plus d'innover. Et nous leur en savons gré. Ils ont suivi les principes que *l'Artisan Liturgique* aime à résumer en ces deux mots « Nova et Vetera ».

Pourquoi bannir une forme ancienne parce qu'ancienne si elle reste expressive étant donnés les matériaux employés de nos jours et le but poursuivi ? L'ordonnance générale de l'église apparaît traditionnelle certes, mais ce n'est pas un mal. A moins de circonstances exceptionnelles le plan en forme de croix reste le meilleur. D'autre part, un clocher est toujours nécessaire pour abriter l'airain sonnant afin de convier les fidèles aux offices ; sans parler du sens mystique de ces phares plantés près de la maison de Dieu pour indiquer aux passagers que nous sommes où est la voie, mieux que cela : où est réellement présent Celui qui est la Voie, la Vérité, la Vie, Celui vers qui il faut aller. Si de plus l'édifice est abrité par deux plans inclinés formant toiture, il est logique qu'on retrouve un pignon en façade au XIme, au XIIIme comme au XXme siècle.

Mais, empressons-nous de le remarquer, ces éléments communs à des édifices de diverses époques, sont ici traités de façon personnelle, et voilà ce qui importe.

Il est à peine besoin de souligner le parti tiré des lignes polygonales qu'un amateur de pastiches eût presque inévitablement remplacées par des courbes. Détails, si l'on veut, mais qui font de cette église une église du XXe siècle.

Si nous pénétrons dans l'église « la fête de la lumière persiste. Par les » baies distribuées comme autant de gemmes sur le diadème de la cou- » pole, par les blanches verrières multipliées, elle pénètre de tous côtés » dans le spacieux vaisseau qui a jeté l'ancre sur la rive de la Lys, et dont » la carène arrondie semble devoir contenir plus de fils de Noé que l'arche » échappée du déluge des eaux. Si des enfants chrétiens peuvent être » formés quelque part *in hymnis et canticis* c'est dans cette nef où les groupe



Fig. 7. — Vue extérieure de l'Église de Warneton.



Fig. 8. — Vue intérieure de l'Église de Warneton.

Architectes : MM. J. Vanhoenacker, J. Van Beurden et J. Smolderen.

» une messe de l'aurore. Qu'ils se trouvent bien ici pour » prier, ces garçons que les Frères en robe noire ne doivent » pas surveiller, ces blondes petites filles, sœurs ou cousines, » toutes, des saintes de Van Eyck et de Memling, qui disent » paisiblement leur chapelet (1) ».

L'édifice comprend une grande nef et deux bas côtés. La voûte de la grande nef est en béton armé et les murs sont supportés par de robustes pilastres carrés en pierre blanche. Dans cette voûte et dans celle de l'abside nous retrouvons la ligne brisée comme dans les détails de la façade. Ces droites sont combinées d'une manière originale, et leur agencement est moins sec que celui fourni dans bien des cas par le béton (fig. 8).

Au fond de la grande nef on a prévu un vaste jubc, en guise de triforium, on voit une série de balcons munis chacun d'une porte donnant au-dessus des nefs latérales (fig. 17).

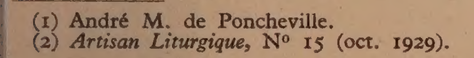
On remarquera (fig. 17 et 18) qu'un emplacement a été réservé sur les piliers carrés de pie re blanche pour y tailler les quatorze stations du Chemin de la Croix. Celles-ci sont à présent terminées. Nous reproduisons l'une d'elles (fig. 20).

Car c'est une des qualités de l'église de Warneton : tout l'ameublement a été prévu par l'architecte lui-même, comme à l'église de Bléharies, dont l'*Artisan* entretenait ses lecteurs dans un numéro précédent (2).

Nous avons hâte de parler de ce mobilier en grès cérame flammé, qui a eu le don de plaire à tous les visiteurs, au point que pour beaucoup parler de l'église de Warneton c'est parler de son mobilier.

Le fait est qu'il est original et d'un effet très heureux. Plus encore que la ligne — sobre et de bon goût — la couleur nous séduit. Voici le maître-autel (fig. 11). Il est rouge comme la chaire de vérité, rouge, non pas d'un rouge classé ou archiconnu, mais un rouge emprisonnant du violet, couvert de reflets cuivrés et en certains endroits verdâtres. Mais une description ne peut donner une idée de ces couleurs qui s'harmonisent en se compénétrant. Chaque arête évoque une coulée d'émail ancien, qu'on ne retrouve qu'aux reliquaires antiques. Voici l'agneau pascal, le pélican symbolique, le ciboire, autant de motifs splendidement exécutés par la Maison Helman et dont le revêtement d'émaux fait autant de bijoux indestructibles à l'égal de la pierre la plus dure.

Nous ne savons vraiment ce qu'il faut admirer le plus, ou ces teintes d'émail bleu — ô ce bleu profond et nostalgique de



(1) André M. de Poncheville.
(2) *Artisan Liturgique*, N° 15 (oct. 1929).



Fig. 9. — Transept et confessionnaux de l'Église de Warneton.



Fig. 10. — Chœur de l'Église de Warneton. Architectes : MM. J. Vanhoenacker, J. Van Beurden et J. Smolderen.
(On remarquera, au premier plan le banc de communion, au fond le maître-autel, l'un et l'autre en grès flammé).

Fig. 11. — Maître-autel de l'Église de Warneton. Exécuté par la Maison Helman.
Architectes : MM. J. Vanhoenacker, J. Van Beurden et J. Smolderen.

Fig. 12. — Lutrin, en grès flammé et en fer forgé.



Fig. 13. — Autel de l'Église de Warneton. Exécuté par la Maison Helman

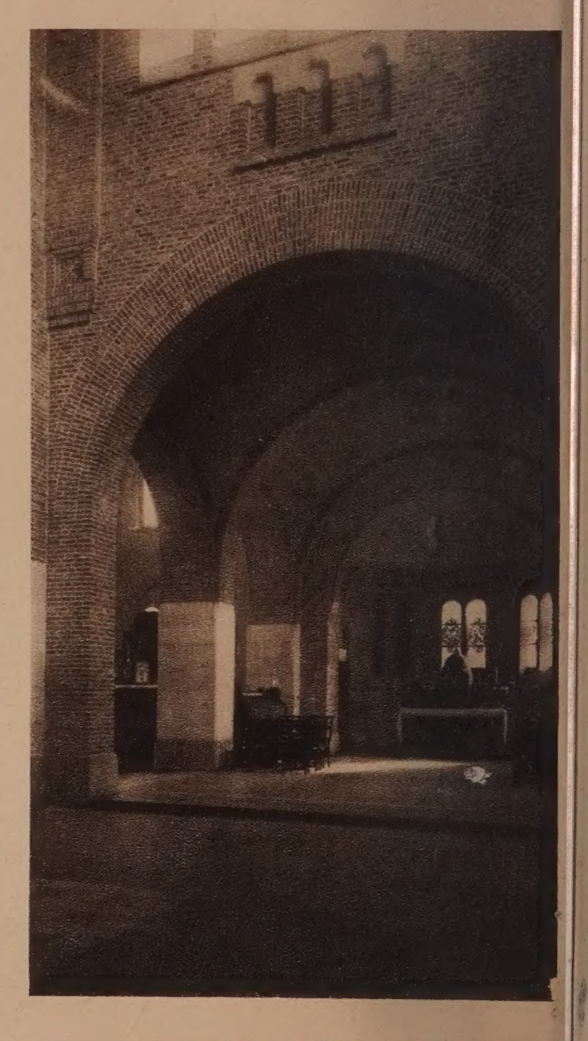


Fig. 14. — Bas-côté de l'Église de Warneton.

Architectes : MM. J. Vanhoenacker, J. Van Beurden et J. Smolderen.

Fig. 15. — Église de Warneton. Chapelle et autel de la Sainte Vierge.

Fig. 16. — Église de Warneton. Confessionnal en grès flammé, exécuté par la Maison Helman.

Architectes : MM. J. Vanhoenacker, J. Van Beurden et J. Smolderen.



Fig. 17. — Église de Warneton. Chaire de vérité en grès flammé.



Fig. 18. — Église de Warneton. Baptistère.

Fig. 19. — Église de Warneton. Chaire de vérité en grès flammé, exécutée par la Maison Helman. (Vue de face).

Architectes : MM. J. Vanhoenacker, J. Van Beurden et J. Smolderen.

vitrail — tout illuminé de reflets argent et or (autel latéral de gauche et confessionnaux), ou ce gris rouge à flammés verts et reflets de cuivre... Et voici encore un autel en grès flammé du plus pur vieil ivoire (autel latéral de droite) (fig. 13). Des reflets d'or rehaussent la richesse calme, austère, mais sans froideur de cet ensemble de grand style. Nous aimons ces gris où l'argent fait courir une caresse si délicate, si claire... Chose étrange : ces flammés, même dans une teinte identique ne sont jamais tout à fait pareils. La flamme du four a voulu, dans son caprice de feu, leur donner un éclat difrent. Mais ces variations sont si légères et si heureuses qu'elles contribuent à augmenter le prestige de l'ensemble. Les grès flammés ont, comme les gemmes, le privilège de se marier avec la lumière, de s'unir si étroitement à elle qu'il devient difficile d'établir ce qui revient à l'émail et à l'éclairage qui le magnifie. Au déclin du jour, alors que les bois les plus précieux paraissent morts, les grès flammés étincellent encore... Et lorsque la lumière artificielle vient les frapper, c'est une féerie, un ruissellement indescriptible...

***

Mais cette féerie des couleurs ne devait point nous aveugler et nous empêcher de fixer, sur les autels en particulier, le regard calme du liturgiste.

A vrai dire, au premier abord, nous nous étions dit : « Voici encore des autels qui ne pourront pas être consacrés ; la ligne est belle, la couleur chaude, mais où est la pierre *naturelle* exigée par les règlements ecclésiastiques en vue d'une consécration ? » (1). Mais M. le Curé nous fit constater que la table d'autel était de marbre et que les supports étaient bien de « pierre naturelle » quoique revêtus de grès cérame.

Rassuré de ce côté nous n'en admirâmes qu'avec plus de liberté d'esprit, en le passant en revue une dernière fois, ce mobilier aux lignes sobres dont les couleurs devenaient plus chatoyantes encore au déclin du jour :

Nous en passons en revue une dernière fois les pièces principales : la chaire de vérité (fig. 17 et 19) dont les grandes proportions semblent vouloir revêtir de plus de majesté la parole de Dieu répétée au peuple chrétien du haut de ces degrés ; les confessionnaux (fig. 16) dont nous n'avions pas, au premier coup d'œil, apprécié la grille joliment ouvragée par un enfant de Warneton ; le cancel (fig. 10) en grès flammé lui aussi, les autels, le lutrin au fût robuste de grès (fig. 12) combiné avec le fer forgé.

Véritablement, c'est un enchantement. Et en quittant « la cathédrale de la Lys » notre gratitude sincère va vers les architectes de l'église : MM. Vanhoenacker, Van Beurden et Smolderen, vers la Maison Helman qui a exécuté ce magnifique mobilier, et surtout vers M. l'abbé Samain, pasteur de la paroisse, qui a été l'âme de cette résurrection, qui a excité et soutenu les hommes de l'Art dans leurs travaux, afin que par sa beauté l'église de la cité reconstruite, relevée de ses ruines, exprimât l'humble louange et la reconnaissance des habitants. Eux aussi se retrouvent indemnes après avoir traversé bien des périls et ils peuvent chanter le cantique des trois jeunes hommes dans la fournaise : « *Benedicite omnia opera Domini Domino* ; *laudate et superexaltate eum in saecula*.



Fig. 20. — Église de Warneton. Une station du Chemin de Croix.



Fig. 21. — Warneton. Chapelle du patronage.
Architectes : MM. J. Vanhoenacker, J. Van Beurden et J. Smolderen.

---

(1) Il est utile pour nos lecteurs de connaître la différence existant entre un autel consacré et un autel simplement béni ; pourquoi l'absence d'autel consacré rend impossible la consécration de l'église. Nous donnons donc ci-dessous les instructions formelles de la Sacrée Congrégation des Rites à ce sujet. Ces citations sont tirées du manuel de Droit Canon d'Adrien Cance, tome III :

I. — (p.38) On appelle *autel immobile* ou fixe, dans le sens liturgique, celui dont la table supérieure et les soubassements, unis de manière à ne former qu'un seul tout, ont été consacrés tous ensemble (C. 1197, § 1) (p. 40). Dans l'autel immobile, il faut distinguer la pierre sacrée, le support et le sépulcre. La pierre sacrée doit d'abord au point de vue de la matière, remplir les conditions ci-dessus indiquées... ; en outre, elle doit *constituer* à elle seule *toute la table* supérieure *de l'autel* (C. 1198, § 2) ; enfin elle doit être intimement unie au support (apte cum stipite cohaerere) (C. 1198, § 2) ; c'est-à-dire, semble-t-il, ne faire avec lui qu'un tout physique. Le support ou soubassement ou au moins les côtés ou les colonnes des angles doivent être de *pierre naturelle* (c. 1198, § 2). Le support de l'autel fixe peut être plein, ou bien se composer d'un mur de maçonnerie en arrière et sur les côtés, laissant le devant ouvert... ou enfin consister seulement en quatre colonnes placées aux quatre angles de la table d'autel (Congrégation des Rites, 5 juillet 1901, N° 4075 ; 24 mai 1901, N° 4073). Il est défendu de se contenter d'une seule colonne supportant la table d'autel.

II. — (p. 39). Toute église consacrée doit avoir au moins un autel immobile (au sens liturgique) de préférence le maître-autel (C. 1197, § 1). — (p. 12). En consacrant une église, on doit aussi en consacrer au moins le maître-autel, ou si celui-ci est consacré, un autel secondaire. (Si tous les autels d'une église sont consacrés, on ne peut la consacrer licitement, à moins qu'on ne construise un autel nouveau ou qu'on ne fasse perdre à un autel ancien sa consécration) (C. 1165, § 5).

III. — (p. 12). On doit consacrer solennellement les églises cathédrales, et, autant que possible, les églises collégiales, conventuelles et paroissiales (C. 1165, § 5).

En résumé : 1° Pour qu'un autel soit consacré, il doit être « immobile » ;
2° Pour consacrer une église il faut consacrer un autel au moins ;
3° Sans en faire une obligation stricte pour tous les sanctuaires, l'Eglise désire les voir consacrer, et non simplement bénir.

Le zèle éclairé de M. l'abbé Samain ne s'est pas borné à la reconstruction de l'église principale de Warneton. Deux églises auxiliaires ainsi que la chapelle du patronage ont été bâties par les mêmes architectes. Nous reproduisons ici une vue de la chapelle du patronage, intéressante bien que de proportions modestes (fig. 21).

***

Au talent des mêmes architectes nous devons bien d'autres édifices religieux, notamment l'église St-Roch à Hal.

L'Église St-Roch, à Hal



Fig. 22. — Église Saint-Roch, à Hal.
Architectes : MM. J. Vanhoenacker, J. Van Beurden et J. Smolderen.

L'église de Warneton a été construite en briques ; seules les voûtes sont en béton.

A Hal, l'édifice tout entier est en béton. Les architectes n'avaient du reste pas le choix des matériaux. Il fallait, en effet, construire de suite et construire à *bon marché* (les deux données de ce programme sont généralement solidaires) car l'accroissement de la population dans ce quartier de la ville ne permettait plus au pasteur de la paroisse de se contenter d'une église provisoire.

Peut-être le nouveau sanctuaire doit-il — en partie du moins — au matériau imposé le caractère tout à fait moderne qui frappe immédiatement le visiteur. Au premier regard, mis subitement en présence du monument, une impression comparable à l'action d'un réflexe se produit en nous : « Tiens, mais cette église n'est pas comme toutes les autres ! » Et le premier mouvement de surprise passé, nous contrôlons nos impressions, nous essayons d'établir un jugement.

Oui ces lignes sont neuves ; elles sont sobres aussi, elles sont pures, les masses s'équilibrent bien. Voyez cette tour ; avec quelles heureuses transitions s'y succèdent les différents plans : carré à la base, octogonal plus haut, polygonal au faîte et enfin, couronnant le tout, la calotte hémisphérique sur laquelle est plantée la belle croix de fer forgé évoquant l'idée d'un ostensoir exposé là-haut à l'adoration du peuple. Comme cette tour est heureusement flanquée de deux tourelles (fig. 25) donnant encore plus d'assise à sa base ! Considérez attentivement la figure 22, et vous serez séduit par l'eurythmie de la ligne ascendante de ce clocher dont on ne sait ce qu'il faut admirer davantage, la robustesse ou la sveltesse.

On parle parfois de mesure, souvent de manque de mesure à propos de constructions modernes. Est-il possible, dites-moi, de critiquer quoi que ce soit ici ?

Nous avons vu et contemplé à loisir cet édifice sur les lieux, nous scrutons à présent plus à fond, la photographie devant les yeux, ces lignes, ces raies d'ombre et de lumière, et nous demeurons émerveillé devant cette œuvre d'un homme. Alors le verset du psaume



Fig. 23. — Chaire de vérité de l'Église Saint-Roch, à Hal.
Exécutée par la Maison Helman.



Fig. 24. — Maître-autel de l'Église Saint-Roch, à Hal.
Exécuté par la Maison Helman.

Architectes : MM. J. Vanhoenacker, J. Van Beurden et J. Smolderen.

s'impose à notre esprit : *Quid est homo quod memor es ejus...?* Qu'est-ce que l'homme Seigneur ? Qu'est-ce que cet avorton, pour que vous lui donniez de concevoir des œuvres belles, pour que vous donniez à son imagination une telle fécondité ? Car si nous admirons ce temple, s'il nous semble à présent le seul possible à cet endroit, notre mémoire fidèle nous rappelle les cathédrales splendides bâties par nos ancêtres pour Vous glorifier ; nous savons d'autre part que les architectes de Saint-Roch construisent en ce moment même des églises ne le cédant en rien à celle-ci et qu'ils ont des confrères faisant jaillir du sol d'autres hommages à la gloire du Tout-Puissant, pour abriter Celui qui pour nous s'est fait homme, et qui a voulu demeurer présent parmi nous sous les espèces eucharistiques.

Quelle mission que celle de l'artiste chrétien !

* * *

Nous ne nous attarderons pas à relever les détails sobres mais puissamment décoratifs de ce clocher. Il suffit de regarder notre reproduction pour les apprécier. Peut-être se demandera-t-on la raison d'être de cette sorte de minaret, gracieux d'ailleurs, se dressant à l'arrière de l'église près du chœur (fig. 22). Ce n'est pas un simple motif décoratif, une fantaisie d'artiste. C'est mieux et c'est plus simple : une cheminée d'aérage et de chauffage. Elle était nécessaire, elle faisait partie du programme, et l'artiste a su en tirer élégamment parti. De même au XIIIe siècle les architectes ayant à arc-bouter leurs voûtes surent faire des contreforts, organes indispensables de la construction, de merveilleux éléments de décoration.


Fig. 25. — Église Saint-Roch, à Hal.

* * *

Si nous franchissons le portail, notre regard se portant d'instinct vers le centre de la Maison de Dieu, vers la table du Sacrifice, nous sommes heureusement surpris de rencontrer ici comme à Warneton un bel autel en grès flammé, aux couleurs claires et chatoyantes (fig. 24). Le four a donné ici à l'émail une belle teinte vieille ivoire égayée de reflets vert pâle.

Cette église elle aussi possède tout un mobilier en grès flammé. Et si les confessionnaux ne sont pas terminés, nous pouvons admirer outre les autels, le banc de communion, la chaire de vérité — moins monumentale que celle de Warneton — mais comme elle de très bon goût, et du même ton que le maître-autel. Ce dernier est orné de beaux chandeliers de laiton à la base simple, décorée de volutes repoussées. La croix d'autel est naturellement du même style. En laiton aussi, et d'un dessin analogue la lampe du sanctuaire.

* * *



Fig. 26. — Station de Chemin de Croix en céramique.
Exécutée par la Maison Helman.

En redescendant la nef centrale nous jetons un coup d'œil circulaire sur ce vaisseau bien éclairé, aux lignes harmonieuses et originales, et nous quittons cette église satisfait d'avoir visité un temple à l'architecture grandiose, décoré d'un très beau mobilier.

Décidément le grès flammé, la céramique en général, ont pour eux l'avenir. Après celles que nous avons vues, ils nous promettent encore de très belles réalisations. Nous aurons l'occasion de montrer plus tard aux lecteurs de *l'Artisan* d'autres œuvres vraiment remarquables faites de terre cuite revêtue d'émail. Nous pouvons aujourd'hui, outre les mobiliers présentés ci-dessus, leur faire admirer un Chemin de Croix intéressant conçu également par la Maison Helman.

Exécuté pour une église de New-York, il a du caractère. Nous en reproduisons une station (fig. 26). On se rendra compte d'après cette production du procédé suivi : ces tableaux sont constitués de différents morceaux de pâte découpée comme un puzzle. Ce grès flammé à reflets métalliques, rappelle les teintes des beaux vitraux anciens.

La Maison Helman est vraiment en bonne voie. Elle est arrivée à donner à ses productions une perfection technique qui touche à la perfection, et son succès ira croissant si elle veut continuer à exiger des artistes qu'elle emploie des conceptions absolument remarquables. C'est de la plus grande importance surtout lorsqu'on travaille en série. Il faut alors impitoyablement écarter les modèles médiocres sous peine de voir nos églises inondées de productions quelconques. Nous aurions du reste d'autant plus le droit de porter sur les œuvres sorties de ces ateliers un jugement sévère, s'il y avait lieu, que nous avons montré plus d'enthousiasme aujourd'hui dans la louange.

Norbert NOÉ.



Décrets de Rome concernant les artistes chrétiens.

(Suite, voir page 233)

Les Chandeliers.

a) *Nombre.* — Sur l'autel majeur et sur l'autel du Saint Sacrement il faut placer six chandeliers. Sur les autres autels deux suffisent. Il en faut quatre sur l'autel de la chapelle épiscopale ou abbatiale.

Le Cérémonial des Evêques prescrit l'usage d'un septième chandelier pour la messe pontificale chantée solennellement par l'évêque *du lieu.*

On ne l'emploie pas aux messes chantées par un évêque auxiliaire ou administrateur du diocèse, par un évêque titulaire, ou par un évêque qui réside en dehors du lieu de sa juridiction (S.R.C. 22-8-1722, N° 2274).

b) *Matière.* — Autant que possible les chandeliers seront plus luxueux les jours de grandes fêtes que les jours de fêtes secondaires et plus simples les jours ordinaires. Ils seront par exemple, suivant l'importance de la fête, d'or ou d'argent, de bronze ou de cuivre, voire de bois doré.

Le Cérémonial des Evêques (Lib. II. cap.XXV-2) fait remarquer qu'il ne peut y avoir de chandeliers sur l'autel le Vendredi-Saint.

c) *Disposition.* — On dispose les chandeliers en nombre égal de chaque côté de la Croix. Les chandeliers d'un même autel doivent être de taille égale; ils auront la hauteur du pied de la croix.

Les chandeliers qui servent d'ordinaire à l'autel, ne peuvent être placés aux funérailles autour du catafalque (Rit. rom. tit. VI c. I, n. 6).

Est-il rigoureusement prescrit que les 2 chandeliers requis pour la messe soient placés sur l'autel? L'ancienne coutume de fixer les deux chandeliers, à droite et à gauche dans le mur qui touche l'autel, ne peut-elle être tolérée?

A cette question la S.R.C. répond : « Oui les deux chandeliers doivent être placés *sur* l'autel, et la coutume contraire doit être abandonnée, malgré son antiquité, parce qu'elle est contraire à la loi ».

Requiritur ne absolute ut super Altare collocentur candelabra ad Missam celebrandam? Quin possit tolerari usus antiquus pro Missa privata duorum candelabrorum hinc et hinc parieti, Altare fere tangenti, infixorum.

Resp. *Affirmative; et contrarius usus etsi antiquus, cum sit contra legem, abolendus erit.* (S.R.C. 16-9-1865, N° 3137).

d) *Forme.* — Il faut pour la célébration de la Messe autant de chandeliers que de cierges à allumer; si donc six cierges sont requis pour la Messe solennelle, il n'est pas conforme à la rubrique de placer de chaque côté de la croix *un seul* candélabre à trois branches, chaque branche portant un cierge, ou d'user d'un expédient analogue.

Requiruntur super Altare pro Missae celebratione tot numero candelabra distincta quot praecipiuntur candelae accendendae; unde, si accendi debent sex candelae pro Missa solemni, non Rubricae conforme dici potest, ab utroque Crucis parte apponere candelabrum unum cum candelis tribus in brachiis, aut alio quodam modo dispositis.

Cependant, en dehors des chandeliers *liturgiques* avec leurs cierges respectifs, il est permis de décorer l'autel de candélabres à branches avec cierges ou bougies, candélabres qui ne font nullement partie du cadre liturgique.

***

L'éclairage de l'autel ou de l'église fait poser des questions qui ont un rapport étroit avec les ordonnances relatives aux chandeliers.

***

Il est défendu par un décret de la S.R.C. de poser *sur l'autel,* outre les cierges de cire des lampes électriques ou à gaz.

An super Altare, praeter candelas ex cera, tolerari possit ut habeatur etiam illuminatio ex gaz, vel an usus praedictus prohiberi debeat? Resp. : *Negative ad primam partem; affirmative ad secundam* (S. R. C. 29-11-1901, N° 4086).

***

Evidemment le gaz et l'électricité sont permis pour éclairer les églises.

A la question : « La lumière électrique peut-elle être employée dans les églises? » il est répondu : « non pour ce qui concerne le culte; oui pour chasser l'obscurité et pour rendre l'éclairage plus splendide; mais qu'on soit prudent, qu'on ne donne pas à ce genre d'illuminations un caractère théâtral ».

« *Utrum lux electrica adhiberi possit in Ecclesiis?* Resp. *Ad cultum negative; ad depellendas autem tenebras Ecclesiasque splendidius illuminandas, affirmative; cauto tamen ne modus speciem praeseferat theatralem.* (S.R.C., 4-6-1895. N° 3859).

Le décor des Autels.

Il est permis de placer à certaines fêtes et dans des conditions déterminées entre les chandeliers ou à côté de la Croix :

1. Des reliquaires;
2. Des statuettes de Saints en argent ou en un autre métal;
3. Des vases garnis de fleurs (1);
4. Pendant l'Exposition du Saint Sacrement un nombre plus considérable de cierges est requis : douze au moins.

Les reliquaires. — Si l'on place entre les candélabres de l'Autel, pour orner ce dernier, des reliques de Saints, il faut faire brûler au moins deux luminaires.

Num Thecae deauratae Sanctorum Reliquiis addictae ad Altaris ornamentum, inter candelabra collocatae et apertae singulis diebus, sine lumine, sic permanere possit?

Resp. : *Ante sacra Lipsana exposita saltem lumina, ex Decretis, collucere debere.* (S.R.C., 12-8-1854 N° 3029).

Pendant l'Exposition du Saint Sacrement, il ne peut y avoir de reliquaires sur l'autel de l'exposition, ou tout au moins ils doivent être voilés (S.R.C. 2-9-1741. N° 2365).

Les statues de saints. — Pendant l'exposition des XL heures, on ne peut placer des statuettes de Saints sur l'Autel, et la statue principale doit être voilée.

Pendant tout le temps de la Passion, il est défendu de placer des statues de Saints sur les autels; *a fortiori* cette défense vaut-elle pour les Reliquaires (Caeremon. Episc. Lib. II, ch. XX, 3).

L'Eglise approuve la pieuse coutume de faire brûler des veilleuses et des cierges devant les images des Saints.

Les fleurs. — Pendant l'Avent et le Carême on ne peut pas mettre de fleurs sur les autels, excepté les dimanches de *Gaudete* (3e de l'Avent) et de *Laetare* (4e du Carême), et la Vigile de Noël.

Il est défendu de placer *sur* les autels des plantes en pots; *seules les fleurs coupées* sont autorisées.

Par contre on peut décorer le sanctuaire de plantes et de fleurs placées sur des gradins, si on observe la discrétion qui convient au lieu saint.

Tapisseries. — Si le trésor de l'Eglise le permet et si le caractère de la construction et la disposition du Chœur et même des bas-côtés s'y prêtent, aucun décret ne s'oppose à ce qu'on garnisse la Maison du Seigneur de tapisseries, à condition toujours que les sujets représentés aient un caractère religieux ou au moins purement ornemental.

Courtines. — Si l'autel majeur n'a pas de ciborium, il convient de le garnir, en plaçant derrière lui une courtine, qui sera modifiée suivant la couleur liturgique du jour ou de la fête.



Fig. 27. — Chasuble « les branches d'olivier » et aube confectionnées par les Bénedictines d'Amillis (Seine-et-Marne)

(Voir les calques à grandeur Planche XIX et XX).

(1) Quant à la nature de ces fleurs cf. le cours donné à la Semaine liturgique de Louvain en 1929 par Dom Rombaut Van Doren.

Les Nappes de l'Autel.

Les nappes de l'autel ont pour but d'orner la *mensa* de l'autel et ses parties latérales.

Nombre et dimensions. — Au Tit. XX les *Rubricae generales Missalis* disent : « L'autel doit être recouvert de trois nappes propres bénites par l'Evêque ou par une autre personne jouissant de ce pouvoir; la nappe du dessus sera d'une longueur telle qu'elle descende jusqu'à terre; les deux autres seront plus courtes ou seront remplacées par une seule nappe pliée en deux ».

Altare operiatur tribus nappis seu tobaleis mundis ab Episcopo vel alio habente potestem benedictis, superiori saltem oblonga quae usque ad terram pertingat, duabus aliis brevioribus vel una duplicata.

Matière. — Un décret de la S.R.C. (du 15-5-1819, N° 2600) statue que les nappes d'autel seront de lin ou de chanvre « ... *ne ex alia materia fiant, nisi ex lino vel cannabe...*

Les nappes de soie ou de velours ne peuvent être admises; d'autre part, on peut employer du linge damassé, c'est même recommandé.

Bien qu'il ne soit pas défendu de garnir la nappe supérieure d'une dentelle qui pendrait tout le long de la partie antérieure de l'autel, il est cependant plus liturgique de renoncer à ce décor.

Quand faut-il renouveler les nappes d'autel? Il est recommandé de renouveler celle du dessus tous les mois, les deux du dessous tous les trois mois. Presque partout il est d'usage, après que toutes les messes ont été célébrées, de recouvrir les autels d'un tapis de drap, qui peut être brodé. Certaines églises adoptent très liturgiquement des tapis de couleurs :

Jaune-citron pour les grandes fêtes *coloris albi.*

Rouge pour la Pentecôte et les fêtes des martyrs *coloris rubri.*

Verte du 3e dim. après la Pentecôte jusqu'à l'Avent et du 2e dim. après l'Epiphanie jusqu'à la Septuagésime.

Violette pendant l'Avent et de la Septuagésime à Pâques.

Blanche du 27 décembre au 13 janvier et pendant le temps pascal.

En dehors des nappes liturgiques, il est d'usage de laisser sur la *mensa* des autels « fixes » en pierre naturelle, ou sur la *lapis* des autels portatifs, le chrysmale en toile cirée.

Les Canons d'Autel.

Au titre XX, les *Rubricae generales Missalis* pres-rivent : *Ad Crucis pedem ponatur Tabella, Secre-arum appellata*. On doit placer au pied de la Croix a Table des secrètes appelée communément les anons d'autel.

Le tableau du milieu, le seul prescrit, contient ne grande partie des prières du Canon, qui se lisent à voix basse ; de là le nom de « Secrète ». On a ajouté le *Gloria*, le *Credo*. Peu à peu on a mis deux autres tableaux : l'un du côté de l'Evangile, ur lequel est écrit le commencement de l'Evan-gile de saint Jean, qui ordinairement termine la Messe et l'autre du côté de l'Epître où sont crits la prière *Deus qui humanae substantiae* et le saume *Lavabo*.

En dehors de la messe ces tableaux ne doivent amais se trouver sur l'autel. Il n'est pas très régu-ier de les appuyer contre la Croix ou contre les handeliers ; le mieux est de les munir d'un pied u support. On peut ainsi les placer librement ur la *mensa*.

La *Tabella* est l'unique objet qu'on puisse placer devant la porte du tabernacle.

Les Vases Sacrés.

Par vases sacrés on entend au sens strict le calice t la patène ; mais logiquement on doit y joindre e ciboire et l'ostensoir, ou au moins la « lunette » contenant l'Hostie consacrée et qu'on place dans 'ostensoir.

Le Calice.

Matière. — Aucune matière n'est trop précieuse pour ces vases qui doivent contenir le corps et le sang de Notre-Seigneur Jésus-Christ.

L'intérieur de la coupe du *calice* doit toujours être au moins doré, il en est de même pour la partie concave de la *patène*.

Le calice lui-même peut être, soit en or massif, oit en vermeil (argent doré), soit en argent. En cas l'extrême pauvreté, le pied peut être en étain. Mais la coupe doit être en argent et son intérieur doré. Un calice en airain, en verre ou en bois est trictement défendu.

Forme et décor. — On distingue trois parties dans e calice : la coupe, le nœud et le pied. Les rubriques ne disent rien de la forme que le calice doit avoir. Le fond de la coupe ne doit pas être si étroit que e prêtre ait de la peine à la purifier. Pour les dimen-sions, Cfr. *Ephemer. liturg.* 1904, p. 601. La partie convexe de la coupe, la tige et le pied du calice peuvent être ornés de ciselures et d'émaux.

L'intérieur de la *patène* ne doit présenter aucun ornement, aucune gravure.

Le calice et la patène doivent être consacrés par l'Evêque (les Abbés mitrés ont aussi ce pouvoir pour leur monastère) avant d'être utilisés. Ils sont oints du saint chrême.

L'Ostensoir.

Il n'existe aucune prescription quant à la matière ou la forme de l'ostensoir, mais il va de soi qu'aucun métal n'est assez précieux, aucun travail trop artistique pour ce trône du Roi des rois.

La lunule, qui est en contact direct avec la Sainte Hostie, doit être en or ou en argent doré.

Le Ciboire.

Le ciboire dans lequel sont conservées les Saintes Espèces, a une coupe plus large et plus grande que le calice ; il est fermé par un couvercle surmonté d'une croix. Il est soumis aux mêmes règles que le calice quant à la matière dont il doit être fait. Il en est de même de la *pyxide* ou petit ciboire qui sert à transporter le Saint Viatique.

Des ornements prescrits pour le calice (1).

Le purificatoire, est un linge dont la longueur n'est pas définie par les rubriques et qui varie de 40 à 25 cm. ; sa largeur aussi est très variable : souvent elle est d'une dimension correspondant à 2 ou 3 fois le diamètre du calice. Il est alors replié 2 ou 3 fois sur lui-même, de façon à couvrir la coupe.

Le purificatoire sert à nettoyer le calice avant d'y verser le vin et l'eau, à nettoyer la patène avant que la sainte Hostie y soit placée après l'Oraison dominicale, à essuyer les doigts du célébrant, sa bouche ensuite, après les ablutions et à essuyer aussi le calice purifié.

Le purificatoire ne doit pas nécessairement être bénit avant qu'on en fasse usage.

La palle sert à couvrir le calice pendant la Messe. On l'appelle *Palla dominica* pour la distinguer de la *palla altaris*, nom qu'on donne à la nappe d'autel. Elle est en usage depuis le XIe siècle. Sa forme et ses dimensions sont très variables. Ordinairement elle est carrée et a 15 à 18 cm. de côté. Dans quelques pays, en Espagne notamment, elle est ronde, sans carton ou planchette intérieure, et juste assez grande pour couvrir la coupe. Ailleurs — c'est le cas le plus général — elle consiste en une double enveloppe de lin fin, renforcée par un carton ou une plaque en celluloïd. (2) Ainsi conformée la palle doit couvrir la patène tout entière.

Le côté couvrant le calice doit nécessairement être de lin, sans aucun ornement. Par contre, le côté supérieur peut être de lin, de soie, de velours et il est souvent orné de broderies de soie, d'or, d'argent ou encore orné de peinture.

Le décret autorisant cette façon de faire, date du 17 juin 1894 : *An uti liceat palla a superiori parte panno serico, aut ex auro vel argenteo, et acu depicto cooperta ?*

Resp. *Permitti posse ; dummodo palla linea subnexa Calicem cooperiat, ac pannus superior non sit nigri coloris, nec referat aliqua mortis signa* (S.R.C. 17-6-1894. N° 3832).

— Est-il permis de se servir d'une palle dont la partie supérieure est faite de soie brodée, d'or ou d'argent, ou encore ornée de peinture ?

— Réponse : C'est permis, à condition que le côté recouvrant le calice soit en lin, et que la partie supérieure ne soit ni de couleur noire, ni ornée d'un autre symbole de la mort.

La palle est bénite par l'Evêque (l'Abbé mitré dans son monastère) ou son délégué, d'après une formule propre contenue dans le Pontifical, le Missel et le Rituel.

Le corporal est le plus saint des trois ornements du calice décrits ici. C'est, en effet, sur le corporal que repose le Corps du Christ pendant presque tout le temps qui s'écoule entre la Consécration et la Communion.

Le corporal est déployé depuis le commencement de la Messe ; le prêtre y dépose le calice à son arrivée à l'autel. Ce linge était primitivement une véritable nappe d'autel. Comme pour la palle, c'est au XIe siècle qu'est apparue la forme connue aujourd'hui. Le corporal a un sens mystique plus profond encore que les nappes d'autel. Nous sortirions du cadre de ce travail en le développant.

Le corporal doit être tout entier de lin fin.

Il mesure 50 à 60 cm. de côté environ. On brode une petite croix au milieu du carré qui est en face du prêtre à l'endroit où l'on déposera l'hostie. Les côtés peuvent être bordés d'une mince dentelle ou d'un galon. Le corporal doit être tout à fait blanc ; dans beaucoup de pays il est d'usage de l'amidonner.

Dans le *Tabernacle*, le plancher de soie blanche doit être recouvert d'un *corporal*. C'est sur ce dernier qu'on place le ciboire et la lunule de l'ostensoir.

De même durant l'exposition du Saint Sacrement, l'*ostensoir* doit être placé sur un *corporal*.

Fr. Ludovicus, Oblat de saint Benoît.

(A SUIVRE)

(1) Il sera parlé du Voile et de la Bourse dans un article subséquent, qui traitera du vêtement liturgique.

(2) Ces plaques en celluloïd sont en vente chez Mlle Anna Van Kerckoven, 36, rue de la Monnaie, Gand (Belgique).





Fig. 28. — Chasuble violette pour le temps du Carême et de la Passion.



Fig. 29. — Chape.



COURS PRATIQUE DE BRODERIE D'ART

(Suite, voir page 329)

c) La couchure d'or pour galon plat.

Quantité d'ouvrages de broderie exigent un rebord en or ou un galon qui encadre le motif, voire même quelquefois des divisions qui sectionnent les sujets brodés.

Ces petits galons, rebords ou sections, seront faits de préférence en couchure d'or et à la broche, parce qu'ainsi on pourra avantageusement varier le dessin des points, la grosseur des fils d'or et la largeur des bords, ce qu'on ne peut guère faire avec un galon ordinaire fait à la machine.

Cette couchure d'or pour galon plat, n'est en réalité qu'une couchure à deux fils adaptée au sujet à broder et en dessin à faire ressortir. Mais elle doit toujours être faite avec du fil d'or assez gros pour qu'il dépasse un peu le niveau de l'ensemble du travail.

Ces fils d'or doivent, en outre, être fixés plus fortement qu'à l'ordinaire (deux fils de soie par ex., même à la rigueur cirés) car ils auront plus à souffrir du frottement que d'autres parties.

La teinte de la soie qui fixe l'or est généralement le jaune d'or ou l'ocre, car on a rarement besoin en ces cas de galons d'or d'une autre teinte que l'or sur l'or lui-même. Ces petits galons, pour être complets, demandent habituellement à être sertis d'un trait de soie foncée, quelquefois vive, conduite à la broche comme pour le fil d'or.

d) La couchure d'or pour galon en relief.

(Suite des explications commencées à la page 226 (3 colonnes) et 302 (2 col. ½) où elles sont interrompues par la suite de l'explication du point *a : Couchure en un fil à la broche*, dont par une erreur de pagination ce point *d* avait pris la place).

En d'autres termes, après la phrase du milieu de la 3e colonne p. 302 : « il sera probablement nécessaire de fixer cet or avec deux points solides à chaque tournant pour suivre les lignes du modèle ». Continuez :

Forcément le fil d'or est tiré par le relief, et si cet or n'est pas fortement fixé, il s'écartera bien vite des lignes du dessin et le travail sera mauvais. Tandis que dans le sens de la longueur le nombre des tournants est très limité, et ces derniers n'ont généralement pas grande importance pour le dessin. De plus, les deux lignes délimitant la largeur du galon seront plus regulières parce que plus faciles à exécuter ; elles seront aussi moins vite usées, car le fil d'or sera posé bien à plat sur toute la ligne. Il n'y a en outre pas de raison que le relief se montre moins bien de cette manière, sauf peut-être lorsque la distance entre les deux points de la base du relief se trouve trop grande. Cela peut du reste se produire également en employant l'autre manière, mais il faut à tout prix éviter cet inconvénient. Si toutefois par-ci par-là la chose était impossible à éviter et si on risquait ainsi de laisser l'or se gondoler, on poserait — comme c'est l'usage en ce cas — sur cet or, de légers points en fine soie jaune d'or presque invisible, mais retenant cependant assez l'or pour l'empêcher de s'écarter de la bonne direction.

Vous le voyez, il n'est pas inutile de réfléchir avant de broder, ne fut-ce qu'un galon, et d'étudier la meilleure façon de le rendre beau tout en épargnant du temps et en respectant la technique et le dessin.

Il est parfois plaisant aussi de broder ces galons avec d'autres fils de métal que l'or. Le fil d'argent, par exemple, est très apprécié dans certains cas. Le fils d'aluminium peut à l'occasion remplacer l'argent, et le cuivre rouge est parfois recherché pour ses effets rustiques dans le travail de l'or.



Fig. 73.

Ces différents fils de métal se trouvent dans le commerce tout comme l'or, en toute grosseur, soit en écheveau, soit en bobine. Ils sont tout aussi faciles à travailler que le fil d'or, et peuvent s'employer à peu près dans les mêmes cas.

e) La couchure d'or pour sertissage.

Lorsqu'il s'agit de sertir simplement un ouvrage ou des parties d'ouvrage, même seulement un galon, cela se fait d'habitude avec une cordelière plus ou moins grosse, généralement en fil d'or, quelquefois en argent ou en soie mélangée ou non de fil d'or. Cette cordelière se fixe un peu différemment que le fil d'or ordinaire simple. Cependant elle est d'abord enroulée sur la broche et manipulée comme ce fil d'or simple. Mais elle se fixe à points cachés, c'est-à-dire qu'on pose les points de soie sur le dessous tournant d'un des fils d'or ou de soie composant la cordelière (fig. 73).

Cette manière de procéder évite d'écraser la cordelière tout en la fixant solidement. Et même les points de soie n'ont rien à craindre de l'usure par frottement, puisqu'ils sont quasi cachés en dessous de la cordelière elle-même. Ce système offre aussi le grand avantage de ne rien enlever du brillant de l'or.

Lorsque le travail est terminé, les bouts de cordelière s'enfoncent, fil par fil, comme l'or ordinaire avec la boucle de double fil comme nous l'avons dit plus haut



Fig. 74. — Ange brodé, par M. Alfred Pirson
5me technique, 3me série.
Hauteur 80 cm., largeur 30 cm.

Le fond d'or est simplement le fil d'or tendu pou le point d'or nué de tout le sujet, et fixé ensuit avec des points de soie formant gauffré. Les draperies sont entièrement brodées en or nué genr moyen-âge, et les chairs au passé droit refendu.

Les ailes sont exécutées au plumetis plein combiné avec le passé droit refendu et non refendu



Fig. 75. — Ange brodé en 5me technique.
Feuilles de lis en couchure de soie sur trame or servant de fond.



Fig. 76. — Détail de l'Ange, brodé en 5me technique (grandeur nature du point). Très bonne exécution de plumetis plein combiné avec le passé droit refendu et non refendu.
Le tout est brodé sur trame de fil d'or laissée entièrement visible pour le fond.



Fig. 77. — Ange brodé en 5me technique.
Détail de la draperie (agrandissement). Excellente application de l'or nué, genre moyen âge.

) La couchure de soie pour bordure.

Il nous reste à parler de la couchure de soie pour terminer notre causerie sur les points généralement employés dans la première technique.

Toutes les « couchures » sont sensiblement les mêmes, du moins comme exécution de points ; cependant la matière utilisée oblige parfois à une attention toute spéciale. La soie en particulier demande un soin de tous les instants. Elle s'emploie d'ordinaire en Filo-Floss six fils, quelquefois (mais moins avantageusement pour l'ouvrage) en cordonnet plus raide que les six fils. Sa manipulation est semblable à celle du fil d'or ; elle est mise sur broche en six fils à la fois, quelquefois douze quand la surface à cacher le permet. Mais elle ne se pose pas toujours facilement sur la broche, les fils étant parfois d'inégale tension. Quand on place deux groupes de six fils à la broche, il est nécessaire de les maintenir parallèles comme l'or double, afin de ne pas les avoir l'un sur l'autre, mais bien l'un à côté de l'autre pendant le travail. La soie étant d'ordinaire très souple, se laisse facilement resserrer par le point qui la fixe ; c'est pourquoi, si on n'y prend garde, il arrivera souvent des écarts de largeur dans le travail et du même coup des déformations dans le dessin. De plus en serrant trop la soie par le point, on remplit moins le fond qu'on le ferait normalement et, pour ce motif, il faut plus de temps pour remplir l'espace voulu, parce que plus de tours de soie sont nécessaires. Il convient donc de laisser, entre ces deux piqûres du même point, une distance suffisante pour que la soie couchée sous lui, se pose bien à l'aise et que le point ne fasse que la retenir contre la toile sans l'étrangler. Les points fixant ainsi la soie couchée sont d'ordinaire de la même teinte que celle-ci, mais cela n'est pas nécessaire. Nous avons même souvent obtenu de jolis effets en modifiant la teinte du point, voire même en mélangeant deux ou trois nuances aux six ou douze fils de la broche. Ces heureux effets se font surtout bien voir dans les fonds, les galons ou entourages d'une certaine surface en cette couchure.



Fig. 78. — Ange brodé en 5me technique.
Détail plus grand que nature.
La même trame de fil d'or, servant à l'or nué des draperies, aux parements et au vase en relief

Comme pour la couchure d'or, on alterne d'ordinaire les distances de point, on les contrarie, ou on suit un dessin déterminé suivant les cas.

Pour les petits sertissages un simple tour suffit, mais pour les larges bordures, il est nécessaire d'en mettre deux ou trois, même de douze fils.

***

Voilà donc brièvement expliqués, à peu près tous les points pouvant entrer dans la première technique et constituant déjà de la belle besogne, pouvant même donner du travail artistique appréciable sous bien des rapports. Cette technique étant avant tout un dessin brodé, il est absolument indispensable, nous l'avons dit au début et plusieurs fois depuis, tant c'est nécessaire, d'avoir une connaissance assez étendue du dessin ; sans cela il n'y a pas de bonne broderie possible, il y a peu de chose à faire. Tant de jeunes gens, et surtout tant de jeunes filles pourraient se former au dessin, acquérir des connaissances relatives au relief, à l'harmonie des couleurs, et avec un peu de pratique de la broderie, arriver à réaliser de jolis ouvrages, des travaux tout au moins corrects. Tous aideraient ainsi sérieusement les prêtres à réorganiser leur sacristie, et à remplacer petit à petit les travaux de mauvais goût, faisant bien plus penser aux choses profanes qu'à celles du culte chrétien. Nous souhaitons vivement que nos vœux se réalisent et que nous voyions bientôt un généreux élan se produire dans ce domaine.

ALFRED PIRSON.

(A suivre)



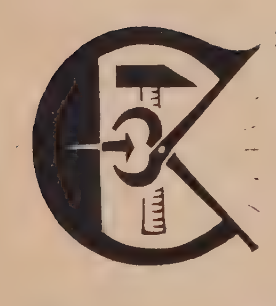
Fig. 30.



Fig. 31.

LA GLORIFICATION

Peinture décorative exécutée par Maurice Denis



E fut une belle journée. Il n'arrive pas souvent qu'une même cérémonie soit à la fois solennelle, étant célébrée dans une église, et intime, ne réunissant que des amis et des frères d'élection; qu'elle comporte à la fois la révélation d'une œuvre magnifique, des paroles autorisées prononcées par deux prêtres du haut de la chaire et la bénédiction du Saint-Sacrement; que l'un de ces prêtres, le pasteur de la paroisse, soit aussi brave en matière d'art qu'il le fut à la guerre où il laissa une de ses jambes, et que l'autre, âme exquise, cœur débordant de charité pour les pauvres, les humbles et les souffrants, ne soit entré dans les Saints Ordres qu'après avoir été longtemps un peintre amoureux de son métier et qu'il n'ait pas cessé de l'être. Toutes ces circonstances privilégiées concouraient à la joie générale et rehaussaient notre hommage à un peintre aimé pour son talent et pour son caractère, pour son action intellectuelle, morale et spirituelle, pour l'allégresse, pour les pures beautés de son œuvre, reflet de sa vie.

L'admiration et la prière n'ont guère d'occasions de se succéder, de se mêler dans le cœur et l'esprit des hommes. Cependant n'en devrait-il pas être toujours ainsi? La vraie destination de l'art est la louange de Dieu et, quand le peintre s'appelle Maurice Denis, on peut bien lui appliquer ce qu'on nous rapporte de ce Fra Angelico, qu'il aime et comprend si bien: il n'a jamais pris ses pinceaux sans avoir d'abord prié.

Le temps lui-même était de la partie. Après un été maussade, pluvieux, sans lumière ni chaleur, un automne qui prenait des airs de miracle illuminait les bois, les champs et les villes.

Octobre a des soleils plus que d'autres magiques.

L'astre, dans sa course, demeure plus près de la terre et ses rayons sont si dorés qu'on se demande parfois si les feuilles des arbres ont réellement perdu leur pigment vert et si l'or qui les teint n'est pas de la lumière colorée.

En cet après-midi, où M. le Curé de Saint-Louis de Vincennes, justement fier de son église, de ceux qui l'ont construite et de ceux qui l'ont décorée, nous conviait à saluer l'achèvement d'un long travail auquel son intelligente sympathie n'a jamais manqué, tout cet or du radieux automne entrait avec nous dans la nef; et l'on éprouva un véritable enchantement lorsque, au-dessus d'un autel simple, bas et sans surcharge, entouré de courtines du plus pur goût bénédictin, on vit se déployer au fond de l'abside la vaste composition où sont glorifiés la personne et le règne de saint Louis. Des bleus sourds, notes dominantes de l'harmonie calculée par les excellents artistes qui ont conçu et exécuté l'autel et la balustrade du chœur,tandis que les flammes jaunes des cierges font penser aux fleurs de lis semées sur le manteau royal, forment le cadre à la fois somptueux et sobre de la peinture dont les claires couleurs paraissent plus aériennes.

La gamme est celle qu'a inventée, pour son usage et pour notre plaisir, le maître qui, dès sa première grande œuvre décorative, dans la chapelle de la Vierge, à l'église du Vésinet, affirmait sa prédilection pour le bleu et le blanc. Prédilection à laquelle, sans donner dans des excès qui veulent découvrir partout des signes et des symboles, il est bien permis d'arribuer un sens spirituel profond. N'est-il pas naturel que, dans le pays du Vœu de Louis XIII, *regnum Mariae*, la peinture religieuse soit plus ou moins vouée au bleu et au blanc?

Qui, d'ailleurs, de notre temps a peint plus assidûment, plus pieusement, plus tendrement, plus respectueusement les fastes de la Sainte Vierge, Marie écoutant l'annonce faite par l'Ange, Marie toujours vierge tenant sur ses genoux ou dans ses bras l'Enfant-Dieu? La jeunesse et la pureté sont les nuances naturelles de cette imagination d'artiste et Maurice Denis les porte aussi bien dans les sujets profanes que dans les religieux. C'est ce qui lui permet de peindre *Nausicaa, Psyché* ou *Armide*, non avec le pédantisme con-

---

(1) Article emprunté à la « Revue trimestrielle de la Société de Saint-Jean ». — Janvier 1928.





Fig. 32. Fig. 33. Photo-Librairie de France.

DE SAINT LOUIS

dans l'Église Saint-Louis de Vincennes (1)

raint de l'archéologie ou de l'académisme, mais avec les grâces d'une poésie, euve et antique à la fois, qui prolonge jusqu'à nous la jeunesse du monde. N'est-ce pas à cause de cette fraîcheur, de cette paix et de cette joie innocente qui étaient en lui, qu'il était destiné à devenir un décorateur d'églises? Mais n'est-ce pas aussi le sentiment chrétien et une vie chrétienne qui ont entretenu et alimenté la jeunesse de l'inspiration?

Que l'on ne croie pas d'ailleurs que cette innocence, cette sorte de virginité de son art, aboutisse à des partis un peu courts, à des procédés sommaires, élémentaires. Simplicité n'est pas pauvreté, surtout chez un artiste de culture universelle, d'intelligence lucide et réfléchie, chez qui la pensée et l'image se prêtent sans cesse une mutuelle assistance.

De même que son harmonie préférée en bleu et blanc admet les subtiles dégradations de l'azur jusqu'au mauve, dans le ciel, au contact des verts feuillages printaniers, de même que ses blancs se glacent dans l'ombre ou se dorent dans la lumière, tandis que des roses de toutes les sortes, en tons chauds et en tons froids, teignent les grands troncs des arbres et la façade d'une chapelle, et que toute cette clarté s'appuie sur quelques notes fortes piquées çà et là, mais non pas au hasard, rouges vifs ou violets presque noirs, — de même une composition riche, abondante et souple, ordonne, relie, amalgame les épisodes les plus variés autour de l'action principale, mariant le pittoresque et la poésie, le symbole et la réalité, le didactique et le lyrique et entraînant le tout dans un large courant d'unité harmonieuse, aisée, naturelle. De tout temps un tel don, qui allie le narratif au plastique, fut bien rare : c'est celui dont le cavalier Bernin, dans des paroles célèbres, louait par-dessus toutes choses Nicolas Poussin : « Quel grand conteur d'histoires! » Le peintre qui l'a possédé à un degré éminent, peut être sûr, quelles que soient les fluctuations inévitables du goût et de la mode, qu'une place de choix lui est réservée dans un Parnasse idéal que nous nous représentons d'après les peintures de Raphaël et du même Poussin.

Dans l'abside de notre église, le centre logique et plastique, c'est saint-Louis assis au pied d'un chêne gigantesque qui porte, fixé dans son écorce, l'image sculptée et ciselée du divin Rédempteur sur sa Croix. A droite et à gauche du grand arbre qui est, depuis sept siècles, dans la mémoire des hommes, « le Chêne de Vincennes », d'autres troncs se dressent droits comme les piliers d'une basilique et, à la hauteur où serait la voûte de la nef, leurs feuillages se confondent pour former comme un large dais de verdure au-dessus de la justice et de la charité de ce Roi qui se contente, aujourd'hui, pour palais, d'une clairière dans un bois, et, pour trône, d'un siège rustique. Cependant ce Roi n'a pas déposé son autorité ni sa majesté : sur sa longue tunique blanche, il est largement drapé dans les plis du manteau de velours bleu fleurdelysé et il porte la couronne en tête; mais, derrière cet insigne de la royauté terrestre, resplendit l'auréole des saints.

Autour de Louis, une nombreuse figuration se presse : elle se déploie d'un mouvement continu, partant du centre qui est le Roi et remplissant toute la courbe de l'abside. Que l'on ne craigne pas ici la monotonie dans laquelle serait presque fatalement tombé un moins habile inventeur de rythmes et d'ordonnances, lequel se serait borné sans doute à faire converger vers le Roi une double procession de personnages symbolisant les gloires du règne.

Il y a bien ici une procession, et même c'est une procession conforme à la liturgie, la procession des Rogations, croix en tête, suivie du clergé et du peuple fidèle. Le peintre y a trouvé le moyen de commémorer de la façon la plus touchante le souvenir d'un ami qui, par le cœur et par l'esprit, a été l'un des principaux promoteurs de cette belle œuvre. Le diacre en dalmatique d'or qui porte la croix a les traits de l'abbé Marraud qui, entré au Séminaire d'Issy avec une culture intellectuelle raffinée, en sortit, quand la guerre éclata, sans avoir reçu la prêtrise, et fut soldat exemplaire, puis officier héroïque jusqu'au suprême sacrifice. Mais cette procession n'atteint pas le bout du champ que lui offre la courbe de la paroi. Son mouvement est contrarié, ou, pour mieux dire, équilibré, par un mouvement en sens opposé, partant de l'angle extrême, mouvement qui est d'ailleurs à l'état d'intention plutôt que d'acte. Au pied d'un vieil arbre noueux qui porte un ex-voto à la Madone, un chariot attelé de bœufs est arrêté par ses conducteurs sur le passage de



Fig. 34. — La glorification de Saint Louis.
Peinture exécutée par Maurice Denis dans l'Église St-Louis de Vincennes.
Photo-Librairie de France.

la procession ; des femmes et des enfants sont assemblés autour d'une fontaine, et tout ce groupe, capable d'illustrer une églogue de Virgile ou de Théocrite, se tourne vers le cortège qui demande la bénédiction divine pour les biens de la terre. A ce rythme heureux répond, de l'autre côté, un double mouvement analogue, un mouvement de flux et de reflux. Mais la symétrie, comme on peut l'attendre d'un tel artiste, n'a rien de trop exact ; et d'ingénieux contrastes y concourent à l'équilibre, au moins autant que les ressemblances. Là, c'est le premier groupe, celui des docteurs et des savants, qui est au repos, et c'est le groupe extrême qui est en mouvement, maçons montant à l'échafaudage devant le portail de la chapelle, malade porté à bras et reçu par les sœurs hospitalières, et le chevalier aveugle que conduit un enfant.

Tout dans cette glorification d'un roi pieux et sage respire la paix, la paix dans les campagnes, la paix dans le gouvernement de la cité, la paix dans les travaux de l'esprit, la paix dans les cœurs, la paix par la charité et par la Foi pour ceux qui souffrent. Là-bas, au pied d'un château, on aperçoit cependant des hommes d'armes, qui s'en vont à la guerre ; un chevalier se penche et dit adieu à sa dame. Mais partout les écus et les oriflammes montrent la croix rouge sur fond blanc et nous disent que cette guerre, c'est la croisade pour la reprise des Lieux Saints sur les Infidèles.

Comme l'intellectuel et le spirituel ne lui font jamais perdre de vue les nécessaires matérialités de son art, Maurice Denis n'hésite pas à essayer d'une invention industrielle toute récente, affublée du nom bizarre de *Stic B*, peut-être destinée à épargner désormais aux peintres les déceptions de la fresque qui, sous notre climat, tombe par écailles au bout de peu d'années ou de l'huile à même le mur, vite en proie au salpêtre rongeur (1).

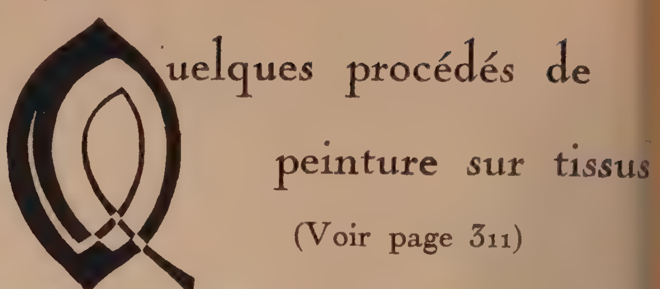
Justitia et Pax osculatae sunt ; ces admirables paroles du psaume peuvent servir de devise au règne du saint Roi. A notre tour, nous saluerons son pieux panégyriste de paroles presque semblables : *Ars et Fides osculatae sunt.*

Le grand artiste chrétien qui, à trente ans, offrait à la Sainte Vierge et au Sacré-Cœur les prémices de son jeune génie et faisait de deux chapelles d'une banale église de banlieue un sanctuaire d'art et de spiritualité, — qui, plus tard, à Genève, dans un cadre architectural plus digne, glorifiait saint Paul en évoquant sur la paroi d'une abside la mer latine et la barque symbolisant l'apostolat vagabond du plus énergique des fondateurs de la Chrétienté et du plus infatigable conquérant des âmes, — qui, dans l'escalier du Petit Palais, déroulant les phases de l'art français, songeait déjà à saint Louis et, sur une des sections de la coupole, représentait, devant la cathédrale de Chartres, les inspirateurs et les artisans de l'art du Moyen Age, — commençait, il y a quelques années, la décoration de l'église de Vincennes en peignant à fresque, sous la retombée des arcs, les *Béatitudes*, simples groupes de deux figures, mais qui, par la grandeur du dessin et par l'émouvante autorité, font penser, sans ombre d'imitation, aux grandioses mosaïques du VIe siècle, celles de Ravenne ou de Rome.

Aujourd'hui, parvenu à l'épanouissement de sa maturité, il achève la décoration d'une église dont les architectes méritaient d'avoir un tel collaborateur, par une noble et lumineuse composition, pleine de majesté, de charme et de paix sereine.

PAUL JAMOT.

(1) Nos lecteurs que ce procédé de peinture intéresse pourront obtenir tous renseignements utiles aux Établissements P. Bertin & A. Lapeyre, 85, rue de Lonchamp, à Neuilly-sur-Seine.



Quelques procédés de peinture sur tissus

(Voir page 311)

La peinture à l'huile ne ternissant pas en séchant comme la peinture à l'eau, l'effet obtenu sera toujours plus grand que dans celle-ci, sans qu'il y ait besoin d'un travail aussi minutieux.

Ce genre de peinture, bien employé, laisse aux étoffes toute leur souplesse et dure fort longtemps, sans qu'on soit obligé de la soumettre à l'opération du fixage, comme pour les couleurs à l'eau.

2. On peut encore faire un dessin d'ornement quelconque ; c'est surtout à ce genre que cette manière est applicable : on en reprend les contours en couleur bien franche, puis, au moyen d'une brosse bien propre, et en partant du contour pour entrer dans l'intérieur du dessin, on étend une teinte semblable au contour, très atténuée par de l'essence ou de la mixtion, en réservant intact le centre du dessin.

CONSEILS PRATIQUES

1. Pour ce dernier procédé, seules les brosses plates en soie peuvent servir.

Pour le premier, les brosses rondes et plates en putois ou en martre.

2. Dans ce genre de peinture, tous les tons de couleurs à l'huile peuvent être employés, il n'ont pas besoin d'être transparents, puisque le blanc avec lequel on les mélange les rend opaques.

On devra mélanger les couleurs avec de la mixtion Jip ; en outre, on pourra se servir indifféremment de blanc en pâte de Jip, qui n'a pas besoin d'être dégraissée, ou de blanc d'argent, fin à l'huile, qu'il faut dégraisser.

5° PEINTURE A L'HUILE AVEC EMPATEMENT

TISSUS. — Ce procédé ne peut guère être employé avec succès que sur des satins très épais ou des velours de coton à duvet très ras, et de préférence, de nuances sombres.

Le velours et le drap sont préférables au satin.

MANIÈRE DE PROCÉDER. — Dès que les contours ont été repassés par un trait de couleur, on commence les empâtements. Le sujet à mettre en relief doit être très empâté avec une couleur mélangée de blanc. On met toujours la couleur en suivant le mouvement du dessin. Dans un corps circulaire, le centre sera plus empâté que le reste afin qu'il prenne une forme convexe. On reviendra aussi souvent qu'il faudra pour obtenir un empâtement ayant à l'endroit du relief principal une épaisseur d'au moins un quart de centimètre.

On doit donc toujours mettre une ligne ou touche plus épaisse au centre, en la fondant avec les bords.

Une fois les ombres placées, on a de loin l'illusion d'un relief beaucoup plus épais qu'il ne l'est réellement.

Pour le marquer encore davantage, on peut l'entourer d'un dessin marqué par quelques coups de pinceau.

On empâte de moins en moins à mesure que l'on veut représenter un objet plus éloigné.

Tout le fond aidera à faire valoir les motifs de premier plan, et leur donnera une plus forte apparence de relief.

CONSEILS PRATIQUES

1. Ce genre de peinture est employé surtout comme tenture, décoration murale.

2. Les pinceaux à employer sont les brosses plates, en soie aussi courte que possible.

6° PEINTURE AUX BRONZES

TISSUS. — Velours, drap, satin, soies assez épaisses.

MANIÈRE DE PROCÉDER. — Il faut, avant de faire son dessin et dès que l'étoffe est tendue sur les châssis, l'encoller préalablement.

L'encollage se fait de la façon suivante : avec une brosse de soie plate très douce, on enduit très légèrement tout l'envers de l'étoffe avec un liquide désigné sous le nom *d'encollage* et qui est un composé de colle de peau.

Cette couche légère doit être passée une seule fois, en allant d'une lisière à l'autre de l'étoffe ; c'est-à-dire qu'il ne faut pas revenir sur les endroits déjà encollés.

On ne commencera à peindre que lorsque l'encollage sera bien sec.

L'encollage étant bien sec, on exécute le dessin, puis on délaie de la poudre de bronze dans du vernis à bronzer, et l'on se sert pour peindre de brosses de soie plates et rondes.

La première couche que l'on mettra s'incorporera un peu dans le tissu et ne laissera généralement que peu de trace, mais en revenant plusieurs fois sur cette ébauche on obtient de fort beaux effets et des reliefs très sensibles.

Cette peinture est d'une grande solidité.

CONSEILS PRATIQUES

1. Brosses de soies plates et rondes.

2. La poudre de bronze se fabrique en diverses couleurs ; aluminium, or pâle, or foncé, etc...

3. Ce procédé peut s'appliquer sur presque toutes les étoffes. Je me permets de vous signaler une expérience que je viens de faire et qui a réussi au delà de mes espérances : le dessin était celui paru dans un des premiers numé-

ros de l'*Artisan*, velum « les anges ». J'ai fait ces anges en bleu d'outremer, à l'huile, les auréoles d'or et les ailes d'argent. Le fond était en satin blanc et le monogramme en ocre jaune ombrée brun. Ce velum est vraiment bien réussi.

7° PEINTURE DITE BRUINE

TISSUS. — Tous tissus, de nuance claire autant que possible.

MANIÈRE DE PROCÉDER. — Ce procédé a beaucoup d'analogie avec celui du pochoir, universellement connu je crois.

On épingle sur l'étoffe la feuille, les fleurs ou les découpures que l'on désire représenter, puis, au moyen d'une petite grille, en toile métallique et d'un pinceau appelé brosse à l'orientale, que l'on trempe légèrement dans la couleur à l'aquarelle délayée à l'avance avec de l'eau dans un godet, on frotte vivement le pinceau sur la petite grille, ce qui fait tomber sur l'étoffe une petite pluie fine comme un brouillard.

On promène ainsi la grille sur chaque partie du tissu en la maintenant au-dessus, à une distance de dix à quinze centimètres environ.

Si l'on veut en obtenir un fond uni, il faudra régulièrement changer de place en bruinant. Si, au contraire, on veut un fond dégradé, il suffira de revenir plusieurs fois à l'endroit que l'on désire foncer davantage.

Lorsque le fond de bruine est fini et bien sec, on peut retirer les dessins épinglés : on verra alors se détacher le dessin en silhouette claire.

On peut aussi reprendre à l'aquarelle en lui donnant un ton plus foncé que le fond obtenu.

Ce procédé n'a guère d'application dans le domaine liturgique.

8° PEINTURE AU POCHOIR

TISSUS. — Tous les tissus de nuances claires ou foncées.

MANIÈRE DE PROCÉDER. — Découper dans du papier gras le motif que l'on désire obtenir, en ayant soin de laisser de place en place des languettes de papier pour maintenir les différentes parties entre elles. Employer pour ce découpage les plumes dites « de pochoir ».

Appliquer ensuite le papier découpé sur le tissu, et tamponner les parties ajourées avec une brosse à l'orientale imbibée de couleur à l'huile. Lorsque la peinture est bien sèche retirer le papier.

CONSEIL PRATIQUE

On peut obtenir aisément du bon papier gras en prenant un papier de dessin aussi lisse que possible ; y parsemer des découpures de bougies très fines pour repasser et étendre la bougie sur toute la surface du papier avec un fer bien chaud.

9° PEINTURE IMITATION TAPISSERIE

TISSUS. — Étoffes particulières dont les tissus imitent les différents points des Gobelins et de Beauvais. Ces tissus se font en coton, en fil et en laine. Ceux de laine imitent beaucoup mieux la tapisserie, mais sont bien plus difficiles à peindre que ceux en fil et surtout en coton.

MANIÈRE DE PROCÉDER. — On peut peindre ces tissus à l'aquarelle, à l'eau ou à l'huile. On peint beaucoup plus facilement en employant un peu de blanc, mais il ne faudrait pas en abuser, pour éviter les empâtements.

Il est nécessaire de peindre assez légèrement, pour conserver au tissu toute sa souplesse, ainsi que le grain, puisque c'est celui-ci qui donne le relief des différents points et produit l'illusion d'une véritable tapisserie.

Travailler l'étoffe bien tendue sur un châssis, cela donne plus de facilité pour l'exécution, et empêche, en même temps l'étoffe de se rétrécir aux endroits mouillés par la peinture.

CONSEILS PRATIQUES. — Le procédé qui convient le mieux est l'aquarelle à l'huile, en n'employant que les couleurs transparentes.

2. Il est inutile de faire subir aucune préparation à ces couleurs : elles peuvent être employées, telles que les livre le commerce.

3. Pour conserver aux couleurs toute leur transparence et même la rendre encore plus grande, il faut se servir d'essence de thérébentine, dans laquelle on fait dissoudre au bain-marie un peu de cire vierge.

4. Les pinceaux à employer sont les brosses en soie, plates et rondes, et, pour traiter les grandes parties, les brosses à l'orientale.

G. ROBA.



Crosse de S. G. Mgr Rasneur

Evêque de Tournai.

Composition de M. Henry Lacoste, architecte, D.P.L.G.
Exécution de Devroye Frères, orfèvres.

La crosse a la simplicité du bâton pastoral recourbé au sommet. La volute d'or n'a d'autre ornement qu'une tête de griffon symbolisant l'esprit du mal, que l'évêque doit combattre avec toute son énergie. Cette tête est *repoussée au marteau* et repercée à jour ; les yeux y sont indiqués par deux fragments de malachite sertis dans l'or. Des nœuds d'argent accusent les divisions de la hampe ; celui du haut (fig. 35) est orné du monogramme grec du Christ et des éléments qui composent les armoiries de Mgr Rasneur : le soleil et les épis ; le deuxième nœud (fig. 37) représente la vigne et les sarments ; le 3me (fig. 36) les trois lis et la tour de Tournai ; le 4me (fig. 38) enserre par ses entrelacs la base pointue. Cette pièce d'orfèvrerie est entièrement battue à la main. Aucun élément n'est étiré ou fondu.

Fig. 35.

Fig. 36.

Fig. 37.

Fig. 38.

« L'Atelier de Nazareth »



'EST un fait significatif et intéressant à constater : des groupements surgissent chaque jour, répondant au besoin des artistes de s'unir pour concerter leurs efforts en vue d'assurer plus d'unité dans le travail, en vue aussi la plupart du temps d'une saine propagande esthétique.

Nous avons récemment consacré des numéros entiers à *l'Arche*, puis au *Pelgrim*, hier nous ouvrions nos colonnes aux anciens de Maredsous, groupés sous le signe du *Vase d'Albâtre*. Nous réservant de parler plus longuement dans l'avenir de *l'Atelier de Nazareth*, nous voudrions aujourd'hui présenter à nos lecteurs quelques œuvres exposées dernièrement par ce groupement à la Section d'Art religieux du Salon d'Automne, au Musée Galliéra.

L'ensemble (fig. 39) a été conçu par M. Lucien Vaugeois, architecte des Palais Nationaux, architecte et président du groupe.

Disons de suite que pour porter un jugement sur l'œuvre architecturale, il faut ne point perdre de vue sa destination (une Exposition) et tenir compte de la nécessité où se trouvait l'architecte de permettre à chacun de ses collaborateurs quelle que fût sa profession, d'exposer ses œuvres, et ce dans l'espace le plus réduit possible.

Les peintures décoratives sont l'œuvre de deux artistes. Le panneau du fond : *Le Credo* (fig. 39) est une composition du peintre Rigaud, interprétée à la Silithe par Serraz. Le plafond : *Les dons du Saint Esprit* est dû au talent de Melle Elisabeth Chaplin (fig. 42).

La cuve baptismale, en pierre blanche et cuivre doré, est de Croix-Marie. Nous aimons la sobriété de ses lignes et la couleur de ses matériaux (fig. 39).

La grille en fer forgé de Subes est d'un travail et d'un goût délicats. Nous aimons beaucoup aussi les candélabres de M. Amédée Cateland, édités par la Maison Armand Cailliat de Lyon (fig. 39).

De M. Gruber nous reproduisons deux beaux vitraux. L'un a pour sujet *L'Eglise et le Foyer* (fig. 41), l'autre représentant l'agonie de Jésus au Jardin des Oliviers (fig. 43). est intitulé *Fiat Voluntas tua*.

Nous nous associons sans réserve aux éloges décernés au peintre-verrier « qui fut, à la suite de Gallé, en compagnie de Prouvé, de Majorelle, de Vallin, de Daum, un des protagonistes de l'Ecole de Nancy. Il offre aux jeunes générations le splendide exemple d'une évolution continue. L'art de M. Gruber qui était hier d'avant-garde l'est encore aujourd'hui. Si *Fiat Voluntas tua* arrive intact à nos petits-neveux, ils pourront constater, dans cet effet de soir à dominante verte, un élan, une mysticité, un métier savant qui par dessus les siècles de décadence se rattache avec des moyens modernes, à la salutaire tradition du moyen âge ». (1).

C'est parce que les artistes de *l'Atelier de Nazareth* se « rattachent à la salutaire tradition du moyen âge » en étant personnels sans être individualistes, en étant de leur temps sans vouloir être « modernistes », qu'ils méritent les éloges d'une Revue qui s'efforce d'encourager et de soutenir les artistes soucieux de répondre au désir exprimé par le Pape Pie X, de vénérée mémoire : « Je veux que mon peuple prie sur de la beauté ».

N. NOE.





Fig. 39. — Baptistère, présenté par « L'Atelier de Nazareth » à l'Exposition Galliéra, en octobre 1929.
Architecte L. Veaugeois.



Fig. 40. — L'Atelier de Nazareth.
Groupe en bois d'Emma Thiollier.

Photo Roseman.

(1) « Mobilier et décoration, » novembre 1929.



Have negative of this

Fig. 41. — L'Eglise et le Foyer.
Vitrail de Gruber, exécuté en verres blancs, striés et imprimés.

Photo Bernès, Marouteau & Cie.



Fig. 42. — Motif central du plafond, par Mlle Chaplin.

Sujet : Les Dons du Saint-Esprit : Naissance de l'enfant à la vie spirituelle. L'enfant, dans les bras de la Foi, est entouré par l'Espérance et la Charité. Agenouillés des petits enfants demandent le baptême. Cette partie centrale est prolongée par deux panneaux où figurent les dons du Saint-Esprit.



Fig. 44.
Eglise St-Paul à Genève.
Vitrail de Maurice Denis.
Ste M. MADELEINE
et
Ste MARTHE

Au premier plan, les deux saintes, Marie-Madeleine d'abord, puis Marthe, posent le pied sur la terre provençale.



Fig. 43. — « Fiat voluntas tua » Vitrail de Gruber.

Photo Bernès, Marouteau et Cie.



Fig. 45.
Eglise St-Paul à Genève.
Vitrail de Maurice Denis.
St JEAN.

L'apôtre St Jean est représenté en vêtements pontificaux. Il confère le sacrement de l'Ordre et impose les mains à deux jeunes lévites.

Les vitraux de Maurice Denis à l'Eglise Saint-Paul, de Genève.

Quelques mots de l'artiste sur son œuvre. (1)



Fig. 46.
SAINTE BLANDINE.
Le vitrail nous représente sainte Blandine dans le cirque, le regard en haut, les mains jointes, humble et ferme, le corps rayonnant de célestes clartés.



Fig. 47.
SAINT AVIT,
évêque de Vienne.
On remarquera la noblesse des traits du saint évêque et son imposante majesté.


N artiste ne peut et ne doit fournir d'autre explication de ses œuvres que ces œuvres elles-mêmes. Pour quiconque les regarde — encore faut-il savoir regarder — elles doivent dire ce qu'elles ont à dire, ce que l'artiste a voulu leur faire dire, et s'expliquer d'elles-mêmes.

Tout au plus indiquerai-je les principes généraux qui ont présidé à l'élaboration de l'ensemble des vitraux dont il est ici question.

Les vitraux de la grande nef de Saint-Paul ont été conçus et exécutés après la mise en place de la grande peinture de l'abside, et une fois achevés les vitraux des bas côtés. Ceux-ci formaient une série très riche et très variée, dont la couleur soutenue emplissait déjà d'une atmosphère somptueuse les bas côtés, décorés depuis par Georges de Traz. Composés de petits sujets qu'encadrent de larges bordures géométriques, ces vitraux appelaient une décoration peinte de couleur également robuste, et ne visaient pas à distribuer beaucoup de lumière, mais au contraire à produire un effet lumineux discret et restreint à cette partie de l'église. Un sentiment d'intimité et de recueillement émane de ces petites verrières et ne risque pas de distraire la piété des fidèles, sous les yeux de qui elles sont placées. Les peintures de G. de Traz, si remarquables par l'invention, la composition et le pittoresque, complètent maintenant avec un rare bonheur, dans les parties latérales, l'ensemble décoratif commencé par les vitraux de Marcel Poncet, Brunner et Alexandre Cingria.

Pour orner les fenêtres hautes du vaisseau central il fallait s'accorder au contraire avec la peinture de l'abside, conserver plus de lumière, tenir la gamme des couleurs dans le clair et remplir toute la surface disponible avec des figures aussi grandes et aussi lisibles à distance que possible. En plaçant vers la tribune les vitraux les plus chargés de couleur, et progressivement les plus clairs du côté du chœur, on a essayé d'en harmoniser l'ensemble avec la peinture de l'abside, tout en évitant de tomber dans la fadeur et dans la grisaille. A la vérité, il est plus facile de faire un bon vitrail avec des teintes soutenues qu'avec des teintes claires, et par ailleurs certaines nécessités de sujet, les costumes noirs par exemple des deux saintes visitandines (Ste Jeanne de Chantal et Ste Marguerite-Marie), obligeaient à des taches de couleur foncée.

Pour ce qui est de la lisibilité, une difficulté venait de ce que les saints choisis par M. le Curé Jacquet dans l'histoire religieuse de la Suisse Romande, n'étant pas tous très fréquemment représentés dans les églises ou dans l'imagerie courante, il fallait leur donner des attributs, des attitudes et des expressions qui pussent aisément les faire reconnaître et nommer.

J'ai cherché, sans me flatter d'y avoir toujours réussi, à composer des harmonies de couleur aussi adaptées que possible à l'idée contenue dans la représentation du saint. Je n'insiste pas sur le principe symboliste qui est à la base de cette conception de l'œuvre d'art.

« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » a dit Beaudelaire.

Sans entrer dans le détail, on admet couramment que certaines couleurs portent l'esprit à la joie, d'autres à la tristesse. C'est pourquoi j'ai voulu par la rude gamme : gris, noir et rouge de saint Bernard de Menthon exprimer l'austérité et la combativité d'un ermite du Xme siècle ; et par l'harmonie en violet, jaune et rouge de saint François de Sales, j'ai pensé au contraire restituer l'atmosphère de culture à la fois solide et raffinée qui fut celle du grand évêque de Genève.

Il me reste à dire quelques mots sur la technique de mes vitraux.

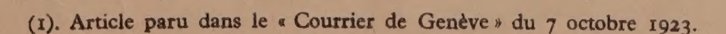
C'est à Genève que j'ai appris *ce que doit être un vitrail*, j'entends un vitrail moderne et en même temps conforme à la tradition des maîtres verriers d'autrefois. C'est aussi à Genève, dans l'atelier de Marcel Poncet que j'ai appris *comment* on fait un vitrail.



Fig. 48.
Saint BERNARD de MENTHON.
Son œuvre la plus mémorable est la fondation de l'Hospice du Grand-Saint-Bernard. Dans le fond du vitrail, sur les hauteurs neigeuses, l'hospice du St-Bernard.



Fig. 49.
Saint FRANCOIS de SALES.
Les bras levés au ciel, l'Apôtre du Chablais appelle les bénedictions divines sur son peuple assemblé pour l'entendre.

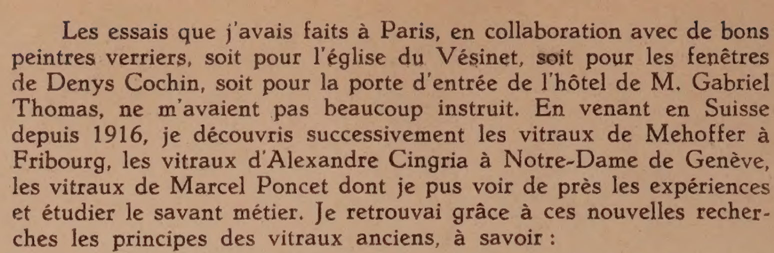


(1). Article paru dans le « Courrier de Genève » du 7 octobre 1923.



Fig. 50. - SAINTE CLOTILDE SAINTE SEDELEUBE.

Après la mort de leur père Chilpéric, les deux jeunes princesses furent envoyées à Genève. Sédeleube y fonda l'église S[t]-Victor. On sait le rôle de Clotilde dans la conversion de Clovis.



Les essais que j'avais faits à Paris, en collaboration avec de bons peintres verriers, soit pour l'église du Vésinet, soit pour les fenêtres de Denys Cochin, soit pour la porte d'entrée de l'hôtel de M. Gabriel Thomas, ne m'avaient pas beaucoup instruit. En venant en Suisse depuis 1916, je découvris successivement les vitraux de Mehoffer à Fribourg, les vitraux d'Alexandre Cingria à Notre-Dame de Genève, les vitraux de Marcel Poncet dont je pus voir de près les expériences et étudier le savant métier. Je retrouvai grâce à ces nouvelles recherches les principes des vitraux anciens, à savoir :

1° que le vitrail est une mosaïque de verres et non la reproduction d'un tableau ;

2° que cette mosaïque est d'autant plus éclatante qu'elle est plus divisée ;

3° que les tons en sont d'autant plus beaux qu'ils sont plus inégaux de transparence lumineuse et plus variés d'intensité colorée ;

4° que cette variété de « valeurs » (comme disent les peintres), de valeurs lumineuses et colorées s'obtient par le choix des verres, c'est-à-dire par la matière elle-même et par l'emploi des patines qui est la suprême ressource du peintre.

Je suis arrivé en somme à cette idée, que le vitrail représente la lutte des ténèbres et de la lumière, des ténèbres colorées contre la lumière décolorante. Le vitrail est un diamant dont il faut multiplier les facettes, ou plutôt une mosaïque de pierres précieuses qu'il faut enchâsser dans le gris et le sombre pour mieux les faire valoir. La peinture sur verre, réduite par nous à l'emploi des patines foncées, presque incolores, n'a pas pour but principal d'expliquer et de modeler les formes, mais de prolonger ou de dissimuler le plomb sertisseur, d'exalter par contraste les couleurs dominantes, et par conséquent d'enrichir la coloration générale.

Je renvoie, pour le reste, les personnes que ce rapide aperçu intéresserait, à l'article du *Dictionnaire de l'Architecture* de Viollet-le-Duc, qui est ce qui existe de plus savant et de plus définitif sur le vitrail.

Aidé par Marcel Poncet, dans la première série des verrières, les six placées du côté de la tribune, je l'ai été pour la seconde série par son collaborateur M. Charles Wasem. J'exprimerai ici à tous les deux toute ma satisfaction et ma reconnaissance.

MAURICE DENIS.



Fig. 51. - Le Bienheureux AMEDÉE DE SAVOIE.

Durant sa courte vie (il mourut à 37 ans), Amédée fut toujours un grand exemple pour ses sujets. Il sut allier à la piété la plus profonde, la plus admirable générosité.



Fig. 52.

S[te] MARGUERITE-MARIE.

Le peintre nous la montre au moment de l'apparition. La pose est vivante. La figure attentive est comme fascinée par la vue et les paroles du divin Maître.



Fig. 53.

SAINTE COLETTE. LA BIENHEUREUSE LOYSE DE SAVOIE.

Toutes deux filles de sainte Claire. Au-dessus des deux clarisses un arbre couvert de fleurs blanches, rappelle la floraison de leurs vertus.



Fig. 54.

LA BIENHEUREUSE MARGUERITE DE SAVOIE.

Après la mort de son mari, elle entra dans l'Ordre de S[t] Dominique et passa sa vie à soigner les pauvres.



Fig. 55.

LE SAINT CURÉ D'ARS.

L'artiste a représenté le Curé d'Ars en méditation ou en oraison. Il a la tête inclinée dans l'attitude d'une piété profonde.

IMPRIMATUR
Mechliniæ, 21 Aprilis 1930.
F. Tessens, vic. gén.

Imprimi potest
Abbatiæ Sti Andreæ
† Theodorus, Abbas.
Hélio Charles Bulens, Bruxelles

NIHIL OBSTAT
Mechliniæ, 21 Aprilis 1930.
J. Naulaerts, can. libr. cens.